

Relatório Final dos Programas de Iniciação Científica

Avaliação final de bolsista do Projeto

- PIBIC/CNPq PIBIC-Af/CNPq PIBITI/CNPq PIBIC-EM (Ensino Médio)
- PIBIC/FAPEMIG Bic-Júnior PIP (1º Semestre) PIP (2º Semestre)
- PROMIN PROMET PIVIC (1º Semestre) PIVIC (2º Semestre)

Período do Relatório (das atividades): Início: 01/09/2024 Término: 31/08/2025

1. PROJETO

1.1	Título	A ditadura apropriada: novos mapeamentos (2020-2025)		
1.2	Área	<input type="checkbox"/> CV	<input type="checkbox"/> CET	<input type="checkbox"/> CHLA <input checked="" type="checkbox"/> CSA <input type="checkbox"/> ENG
1.3	Vigência	Início: 01/09/2024 Término: 31/08/2025.	Novo <input checked="" type="checkbox"/> Continuação <input type="checkbox"/>	

2. ORIENTADOR

2.1	Nome	Ana Carolina Lima Santos		
2.2	E-mail	outracarol@ufop.edu.br		
2.3	CPF	823.160.235-68	Departamento (sigla)	<u>Dejor</u>

3. BOLSISTA / VOLUNTÁRIO

Nome: Mariana Oliveira Barreto	Nº Matrícula: 23.2.3007
Coeficiente de rendimento no semestre: 9.1	

4. INFORMAÇÕES SOBRE O PROJETO

4.1. Os principais objetivos do projeto foram alcançados? Não Parcialmente Sim

4.2. Algum fator interferiu positiva ou negativamente na execução do projeto? Não Sim

Caso positivo, relate:

4.3. Avaliação do desempenho do bolsista / voluntário

Excelente **Bom** **Regular** **Insuficiente**

4.4. Houve troca de bolsista / voluntário durante a vigência do projeto? Não Sim



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO

A ditadura apropriada: novos mapeamentos (2020-2025)

Relatório final, referente ao período entre setembro de 2024 e agosto de 2025, apresentado à Universidade Federal de Ouro Preto, como parte das exigências do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica.

Bolsista: Mariana Oliveira Barreto

Orientadora: Ana Carolina Lima Santos

Mariana - Minas Gerais - Brasil

Setembro de 2025

A ditadura apropriada: novos mapeamentos (2020-2025)

RESUMO: O presente projeto dá sequência a uma pesquisa desenvolvida desde 2016, voltada à análise de trabalhos de arte contemporânea que tematizam memórias sobre as ditaduras ocorridas na América Latina a partir da estratégia de apropriação e recomposição de fotografias do período. O foco, nesta fase, é mapear obras sobre a ditadura civil-militar brasileira realizadas entre 2020 e 2024 – complementando o mapeamento inicial, que compreendia de 2000 a 2019. Além disso, busca-se observar de que maneiras os trabalhos de então reverberam e amplificam questões do passado com base (também) nos acontecimentos do presente, por eles iluminados. Para isso, recorre-se a uma metodologia baseada em três estratégias: a pesquisa documental, a pesquisa bibliográfica e a pesquisa empírica.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia, arte, memória, ditadura.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	5
2. OBJETIVOS	5
3. REVISÃO DE LITERATURA.....	6
4. MATERIAL E MÉTODOS.....	7
5. RESULTADOS E DISCUSSÃO.....	8
6. CONCLUSÕES	31
7. REFERÊNCIAS	33

1. INTRODUÇÃO

Em 1964 um golpe de Estado instaurou no território brasileiro uma ditadura civil-militar que levou a cabo uma série de violações aos direitos humanos. As consequências dos 21 anos de repressão não cessaram mesmo após o fim da ditadura, em 1985, haja vista a impunidade promovida pela Lei da Anistia e o não compromisso com a elaboração de uma justiça de transição (Mezarobba, 2010). Foi somente a partir dos anos 2000 que a ideia de “cultura da memória” passou a ser difundida (Souza, 2017), abrindo portas para que os horrores ditatoriais fossem pautados de forma mais consistente, sobretudo a partir do trabalho da Comissão Nacional da Verdade (CNV). O campo das artes visuais prestou um papel significativo nesse processo, com a criação de trabalhos que rememoram a ditadura e presentificam pautas de justiça e resistência.

O projeto *A ditadura apropriada*, desenvolvido desde 2016, busca investigar obras artísticas que se encaixam sob essa proposta, em especial as que utilizam o resgate de fotografias do período ditatorial como incremento estético e discursivo. Nesta fase, de subtítulo “novos mapeamentos (2020-2025)”, a investigação se concentra no material produzido ou exposto a partir de 2020, sucedendo a coletânea da etapa anterior, de 2000 a 2019. Sob esse parâmetro, foram encontradas 23 obras, que o presente relatório busca apresentar e analisar em seu viés qualitativo e quantitativo, à luz de revisões de literatura da área, sobretudo da concepção de dever de memória.

2. OBJETIVOS

No que compete aos objetivos principais da presente pesquisa, está a continuidade do projeto inicial idealizado pela Dr^a. Ana Carolina Lima Santos e a complementação de uma etapa já anteriormente desenvolvida (Ferreira; Santos, 2021). Para isso, o intento principal é o mapeamento de trabalhos de artes visuais que tematizam a ditadura, feitas e expostas entre 2020 e 2025, e sua compreensão enquanto recursos memorialístico, por meio de análises que se atêm a elementos formais e conceituais de cada obra, tomadas sob a ótica dos estudos de memória e comunicação. Nesse sentido, a pesquisa valoriza principalmente peças que desenvolvem a temática através da apropriação da fotografia do período ditatorial.

Ainda pode-se conceber enquanto objetivos desta etapa:

- A. Compreender como a fotografia está empregada em cada trabalho e que artifícios são através dela tensionados, uma vez que esse elemento é assumido com mais centralidade no projeto;
- B. Identificar, dentre o *corpus* amplo, composto de obras alinhadas à temática ditatorial ainda que sem necessariamente uso da imagem fotográfica, estratégias empreendidas em recursos formais e conceituais a fim de mobilizar discursos políticos;

- C. Analisar e classificar as aproximações e distanciamentos entre os trabalhos mapeados nesta pesquisa e entre estes e os compilados na pesquisa anterior, buscando compreender o fluxo das temáticas e abordagens que permeiam as obras;
- D. Avaliar o potencial das obras em efetivamente cumprir com as propostas de dever de memória, isto é, se dão conta de fazer justiça à memória do período, em termos quantitativos e qualitativos;
- E. Entender como o distanciamento entre temporalidades e contexto político no momento da pesquisa impactam na produção dos trabalhos, formalmente e conceitualmente.

3. REVISÃO DE LITERATURA

Entre 1964 e 1985, o cenário político brasileiro esteve marcado por uma ditadura civil-militar, instaurada através de um golpe de Estado, sob a alegação de deter a “ameaça comunista”, restaurar a “ordem” e acabar com a corrupção no país. Durante seus anos de vigência, classificados pela autora Glenda Mezarobba (2010) em três fases marcadas por distintos níveis de repressão do poder militar, o regime ditatorial valeu-se da doutrina de Segurança Nacional para perseguir e punir violentamente quaisquer sujeitos vistos como opositores da dita “revolução”, o que promoveu uma série de transgressões aos direitos humanos, como censuras, prisões arbitrárias, torturas, estupros, assassinatos e ocultamento de cadáveres. Os crimes seguem impunes na negligência de uma justiça transicional que jamais se propôs a responsabilizar os perpetradores (MEZAROBBA, 2010), mesmo quando iniciaram-se os esforços da Comissão Nacional da Verdade (CNV), que visava examinar e esclarecer as violências levadas à cabo, mas não julgar e punir eventuais culpados .

Os limites da CNV e de iniciativas afins têm a ver com a Lei da Anistia, sancionada em 1979. Ao contrário do que era intento dos Comitês Brasileiros de Anistia e demais cidadãos que a demandavam, a medida esteve longe de justiça às vítimas de punições por atos arbitrariamente classificados como “terroristas”, pois esteve calcada na impunidade de seus algozes, também anistiados. Mais que isso, a lei assumiu uma posição conceituada por Paul Ricoeur (1995) como “amnésia institucional”, isto é, um pacto de esquecimento endossado pelo Estado como forma imediatista de suprimir os efeitos e traumas da ditadura, desconsiderando a justiça efetiva e propondo uma trégua que não pode ser tida como solução, reconciliação e tampouco perdão (GAGNEBIN, 2010).

Também por conta da cultura do esquecimento promovida pelas configurações da Lei da Anistia, ficaram comprometidos tanto o julgamento e a punição pelos crimes como outros modos de reivindicá-los. É o caso das manifestações artísticas, que, sem uma tradição memorialística para se assentar, estiveram sufocadas mesmo após o fim do regime ditatorial, em 1985, com a redemocratização. A indignação diante do vazio cultural consequencial da censura inspirou muitas obras, mas a ótica de arte enquanto instrumento de rememoração da ditadura não foi assumida a princípio. Esse movimento parece ter aparecido mais fortemente nas artes visuais somente na virada do século, momento em que também

se iniciaram debates sobre o levante de uma “cultura de memória” (SOUZA, 2017, p. 39). É nessa conjuntura que o conceito de dever de memória tem sua aplicabilidade, como o entendimento de que o resgate memorialístico do trauma coletivo vivido pelo país é imperativo ao corpo político, como pagamento de uma dívida nacional aos afetados por um passado transgressivo e também como forma de garantir a não reincidência dos abusos (RICOEUR, 2004). O campo das artes visuais soma-se aos esforços em rememorar e denunciar a ditadura, a partir de um potencial das produções artísticas, que, quando hábeis a “presentificar” o passado, mobilizam discussões essenciais a esse dever de memória (SOUZA, 2007).

Uma importante aliada da produção artística nesse sentido, além de uma ferramenta essencial na produção da verdade e justiça, é a fotografia. A foto confere materialidade e factualidade aos acontecimentos pretéritos, sobretudo aos sujeitos à negação e ao esquecimento, agindo como um testemunho (SELIGMANN-SILVA, 2014). Nesse viés, as obras de arte que se apropriam da fotografia se convertem em possibilidades de exercício da memória que se fazem necessárias enquanto reparadoras de uma dívida que não pode ser indenizada, mas deve ser encarada de frente. Nas palavras de Andreas Huyssen (2009, p. 15): “se há uma obrigação, individual e social, de recordar os traumas da história, então deve haver imagens”.

4. MATERIAL E MÉTODOS

A fim de abranger os objetivos desta etapa do projeto, foi empreendida uma metodologia dividida em três instâncias: bibliográfica, documental e empírica.

De início, na etapa bibliográfica, para fins de revisão do conteúdo histórico, contextualização temática e conceitual, aquisição de repertório e bagagem interpretativa, foram lidos 12 textos, separados em 7 diferentes blocos. Foram eles, em ordem: “Entre reparações, meias verdades e impunidade: o difícil rompimento com o legado da ditadura no Brasil” (Mezarobba, 2010) e “O preço de uma reconciliação extorquida” (Gagnebin, 2006); “Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil” (Seligmann-Silva, 2011) e “Monumentos à deriva: imagens e memória da ditadura no cinquentenário do golpe militar de 1964” (Lissofsky; Aguiar, 2014); “Cedo ou tarde, a arte não anistia (Souza, 2019) e “O que resta da ditadura nas artes visuais: usos das memórias ditatoriais entre 2000 e 2019” (Santos, 2020); “A ditadura apropriada: novos mapeamentos” (Ferreira; Santos, 2021); “A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural” (Smolka, 2000) e “Os abusos da memória natural: memória impedida, memória manipulada, memória comandada de modo abusivo” (Ricoeur, 2007); “Medios y memoria” (Huyssen, 2002) e “Introduccion” (Blejmar; Fortuny; García, 2013); e, por fim, “Memoria y democracia: una relación incierta (Jelin, 2002).

Sobre cada leitura foram realizados fichamentos, enfatizando pontos centrais no que compete ao projeto e refinando os conteúdos pensando na fundamentação da análise das obras à serem

posteriormente compiladas, que eram pauta das reuniões de acompanhamento da orientação. As leituras, fichamentos e discussões com a orientadora fecharam a etapa bibliográfica da pesquisa, que se estendeu por cerca de três meses.

Na etapa seguinte, da procedência documental, foram inicialmente pesquisadas e agrupadas mais produções teóricas, uma revisão das obras do mapeamento anterior e a busca por mais obras, potencialmente dos mesmos autores já pesquisados, porém ainda sem um recorte específico dentre a ampla temática de rememoração do período ditatorial. Os sites pesquisados nessa fase eram já conhecidamente familiarizados à produção, arquivo, reprodução e divulgação de conteúdos voltados à história política, sobretudo às memórias da ditadura, como as páginas institucionais do Instituto Vladimir Herzog, Memorial da Resistência de São Paulo e Memórias da Ditadura; os sites de museus e espaços expositivos de ampla abrangência, a exemplo do Museu de Arte do Rio (Mar), Pinacoteca e Museu de Arte de São Paulo (Masp); e as páginas oficiais de galerias, tais quais da Galeria Vermelho e Fortes D’Aquila & Gabriel.

A partir da coleta documental, foi elaborado um mapeamento prévio, progressivamente incrementado pela pesquisa empírica. O material inicial abriu caminhos para o compilamento ativo de obras, séries, exposições e artistas, agora já pensados sob o recorte do *corpus*, cujas informações serviram à construção de quatro planilhas: de novos autores e trabalhos; de amostras e exposições; de espaços expositivos e museais; além de uma última com contatos de artistas, curadores e assessorias, a fim de descobrir mais produtos, catálogos e autores de interesse à pesquisa. Aliado a esse registro, o Google Drive foi usado como uma ferramenta de arquivamento de todo o material coletado, por meio da separação entre obras por autor, ano de exposição e nível de precisão ao foco do projeto.

Dados cerca de 5 meses de pesquisa prática para descoberta e captação de novas obras, iniciou-se o processo de reconhecimento e análise dos trabalhos arquivados, pontuando textualmente seus aspectos formais e conceituais, em uma lógica que buscava entender a atuação da imagem, sobretudo fotográfica, no que competia também a exaustão dos objetivos propostos pelo projeto. Trata-se da etapa empírica. Nesse ínterim, foi também bem-vinda a aplicação de uma metodologia de montagem, isto é, o apontamento comparativo de correspondências e choques entre as imagens coletadas, tanto a nível do presente *corpus* quanto em uma relação entre ambos os mapeamentos de *A ditadura apropriada*. A partir desta análise, foi possível evidenciar continuidades e discontinuidades entre as obras, que foram continuamente conceituadas, pontuadas e aprimoradas, também com base na literatura prévia, a partir da produção de textos e relatórios parciais, basais para a produção do presente relatório.

5. RESULTADOS E DISCUSSÃO

A partir da aplicação da metodologia exposta, foram obtidos resultados que revelam o fluxo produtivo de obras tematizantes da ditadura, além de predileções temáticas, formais e conceituais que

podem ser apontadas nesses trabalhos compreendidos no período de interesse ao corpus da presente etapa de pesquisa, de setembro de 2020 a agosto de 2025. Foi dado um maior enfoque naquelas que, organizadas sob o *corpus* específico da pesquisa, apropriam-se da fotografia do passado ditatorial para dar corpo à memória da ditadura, denunciando os horrores ditatoriais e/ou evidenciando a luta pela manutenção da democracia.

Sob esses critérios, foram compiladas 23 obras (algumas delas séries constituídas de mais de uma peça), cuja abordagem central abrange a temática da ditadura civil-militar, sendo, destas, 18 apreendidas no período intencionado pelo projeto e 6 do período referente ao mapeamento anterior (2000-2019), mas que não haviam sido então encontradas. Do todo, 9 trabalhos são mobilizadores da fotografia enquanto recurso artístico e memorialístico e, destes, 4 foram realizados entre 2020 e 2025. Esses 4 ganham, por isso, mais atenção da pesquisa. São eles, ordenados por data de exposição: *Almofadas Pedagógicas* (2016-2024), de Traplev; *Pesquisa Escolar* (2020-2021), de Leila Danziger; *Camadas (José Guimarães)* (2021), de Rafael Pagatini; *R.R. (90 milhões em ação)* (2023), de Rivane Neuenschwander.

Ainda que não inseridas no *corpus* restrito, por sua residência na temática ditatorial e valor enquanto também figurações de resistência, é válido elencar as obras componentes do *corpus* amplo: *PI4311* (2018), de Diego Di Niglio; *Fantasma da Esperança* (2018), de Marcela Cantuária; *Escolhe a bandeira e renúncia* (2018), de Helô Sanvoy; *Inserção em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula* (1970-2019), de Cildo Meireles; *Palomitas* (2019), do coletivo Aparecidos Políticos; *Ditadura é uma M...rda* (2020), de Cildo Meireles; *Perguntas às Pedras (Série 2)* (2021), de Giselle Beiguelman; *Esqueleto no guarda roupa* (2021), de Manoela Cavalinho; *Sem título (Em que data celebramos o fim da ditadura?)* (2022), de Ernesto Neto; *Sem título (Faixa Protesto)* (2023), de Gustavo Speridião; *A.E. (Nunca Mais Brasil)* (2023), *L.G. e J.N. Retrato Calado (Agente Guarany)* (2023), *M.C. (Aglhas Conspiratórias)* (2023), *M.C. (Os Nânicos)*, (2023), *M.L. (Mãos Amigas, Punhos Fortes)* e *V.G.T (Ame ou Deixe-o)* (2023), todas de Rivane Neuenschwander; *Este Capítulo Não Foi Concluído* (2024) e *A Cópia* (2024), ambas de Rafael Pagatini; *Epigramas* (2024), também de Manoela Cavalinho.

Em uma análise das obras compiladas, é possível notar múltiplos elementos que, quando mobilizados da forma como estão então apresentados, compõem uma estética própria de trabalhos cuja temática central reside na abordagem ditatorial. Identificar esses elementos é, primeiramente, assumir que a ditadura tem uma face, que pode ser reconhecida em representações visuais, sobretudo quando estas se voltam para: símbolos de violência, marcas de temporalidade, a bandeira do Brasil como um ícone do nacionalismo, cores como marcas de censura, luto, sangue, partidarismo ou urgência; repetições, borrões e verbalidade como chamado para reflexão. Sob essa observação, foi possível classificar as obras em blocos, levando em consideração semelhanças e distanciamentos entre elas.

As obras de Helô Sanvoy (2018) (Figura 1), Ernesto Neto (2022), Gustavo Speridião (2023) e Cildo Meireles (2020) trazem a verbalidade como elemento em destaque, que, em todos os casos, se

relaciona e evidencia os demais elementos, não verbais. Com os dizeres “Na manhã que se inicia; escolhe a bandeira e renúncia”, adaptação de trecho da letra da canção *Tropicalea jacta Est*, de Tom Zé, inscritos por impressão em uma bandeira que faz referência à obra *Seja marginal, Seja herói* (1968), de Hélio Oiticica, Sanvoy rememora o período ditatorial em um compilado de resgates de demonstrações de resistência. Com o auxílio também do elemento visual, o mapa “Plano Piloto de Brasília”, projetado nos anos de 1950 por Lúcio Costa, e as cores da bandeira do Brasil, o artista compõe sua obra multirreferencial.

Figura 1. Escolhe a bandeira e renuncia, Helô Sanvoy, 2018.



Disponível em: <https://www.helosanvoy.com>.

Figura 2. A Ditadura é uma M...rda, Cildo Meireles, 2020.



Disponível em: <https://galeriasuperficie.com.br>.

Cildo Meireles percorre um caminho similar em *A Ditadura é uma M...rda* (2020) (Figura 2), ilustração destinada à campanha “Use amarelo pela democracia” do jornal Folha de S. Paulo. Ele utiliza a bandeira do Brasil com cores trocadas e desbotadas e a frase “A ditadura é uma m...rda” substituindo a original “Ordem e Progresso” na faixa branca ao centro do círculo. Em ambos os trabalhos, a simbologia da bandeira do Brasil marca, de antemão, uma crítica ao ideal nacionalista que mascarou e legitimou, no período ditatorial, uma série de violações aos direitos humanos, e, ainda hoje, faz com que o verde e amarelo percam suas conotações de orgulho pátrido, quando se percebe que a política no Brasil segue a demonstrar constantes ameaças ao viés democrático.

Uma lógica próxima permeia ainda a obra de Ernesto Neto, que, ao questionar em tinta vermelha “em que data celebramos o fim da ditadura?” estabelece uma provocação sobre como, na nação brasileira, não há motivos para comemorar o fim de um regime cujas raízes ainda permanecem (Figura 3). Neto ainda adiciona “os portugueses celebram no dia 25 de abril”, em texto menor e escrito à lápis, explorando a associação entre o “fim” do período de exceção que não chegou ao Brasil e que teria ocorrido em Portugal, em 25 de abril, data que, em 1974, marcou a dissolução do Império Português e o princípio da transição democrática. A comparação sugere que, de forma antagônica, no Brasil, nunca houve verdadeiramente uma política de transição que estabelecesse com êxito a plena democracia e justiça, e, conseqüentemente, não há “fim da ditadura” a ser comemorado.

Figura 3. Sem título (Em que data celebramos o fim da ditadura?), Ernesto Neto, 2020.



Fonte: a autora, elaboração própria.

Mais uma vez a escrita ligada à cor marca a visualidade na obra de Speridião (Figura 4). Trata-se de uma adaptação de seu projeto *Faixa Protesto* ao ambiente museal. Nela, a cor preta pinta uma faixa e, acima dela, a frase “Marighella; Marielle; Quanto mar”. Em uma referência direta ao ex-deputado e guerrilheiro Carlos Marighella (1911-1969), vítima da ditadura, e à ex-vereadora Marielle Franco (1979-2018), assassinada já no período democrático, o artista constrói uma relação através do “Mar” em seus

nomes, que premedita outras semelhanças, como a condição de seus assassinatos, ambos motivados por envolvimento dos sujeitos no campo político. Partindo desse pressuposto, “quanto mar” não só demonstra a relação de coincidência entre a escrita dos nomes, mas o “quanto” de indivíduos que também foram vitimados e perseguidos por seu ativismo e alinhamento às pautas esquerdistas. O borrão preto evoca a própria ideia de vastidão e escuridão, tanto do “mar” quanto entre a temporalidade que distancia as duas figuras.

Figura 4. Sem título (“Marighella; Marielle; Quanto mar”), Gustavo Speridião, 2023.



Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/>.

Figura 5. Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédulas, Cildo Meireles, 2019.



Disponível em: <https://artequeacontece.com.br/cildo-meireles/>.

Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédulas (2019) de Cildo Meireles (Figura 5), assim como a obra de Speridião, relaciona temporalidades através do nome e face de Marielle Franco, e os dizeres “Quem matou Marielle?” carimbados em cédulas, como uma adaptação da intervenção original, de 1979 (“Quem matou Herzog?”). Há ainda a versão “Cadê Amarildo?” , em referência ao pedreiro Amarildo Dias de Souza, que desapareceu após abordagem militar na favela da Rocinha no Rio de

Janeiro. Se na época ditatorial Cido clamava por justiça através do esclarecimento sobre as condições de um assassinato motivado por questões políticas, no trabalho mais recente a provocação ecoa a partir dessa referência anterior. Nos dois casos, ele rememora a ditadura através da continuação de sua própria obra. Essa relação acaba por evidenciar também como, no passado e no presente, há situações favoráveis para que tais ligações temporais sejam feitas, o que evidencia não só a lembrança dos horrores ditatoriais, mas a permanência deles na democracia, por meio da ação policial e militar.

A morte de Vladimir Herzog também é rememorada em *Fantasmas da Esperança* (2018), de Marcela Cantuária (Figura 6), que reproduz com pintura à óleo e acrílica a famosa fotografia que foi veiculada pela imprensa como uma falha tentativa dos militares de fazer o assassinato do jornalista ser entendido como suicídio. Além da referência à foto, a tela de Cantuária conta com diversos outros elementos memorialísticos da ditadura reproduzidos através da pintura: a bandeira do Brasil em tinta vermelha, cor que tornou-se um símbolo de resistência do viés político esquerdista, além de destituir as cores que representam o patriotismo, já que o contexto é de crítica ao passado nacional; cartazes de desaparecidos, velórios, faixas de manifestação e múltiplos cadáveres. No centro da bandeira, sob as inscrições “Ordem e Progresso” está representado o arquétipo “Estrela”, símbolo da tarologia que significa consciência sobre o passado e esperança de uma mudança profunda, o que remete à ideia de rememorar como artifício para a não-repetição.

Figura 6. Fantasmas da Esperança, Marcela Cantuária, 2018.

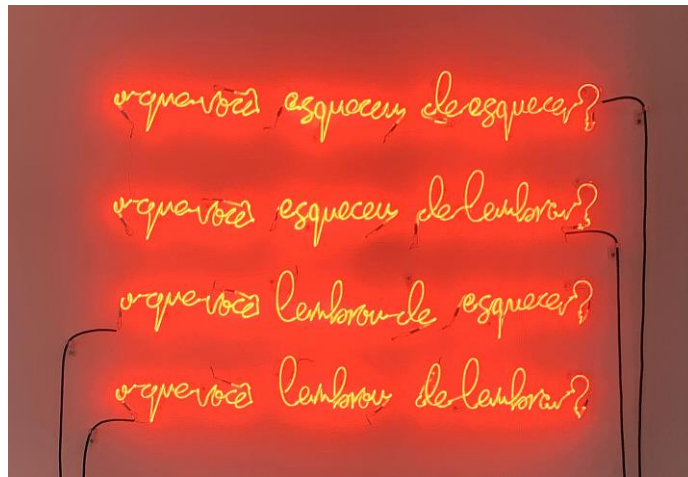


Disponível em: <https://www.marcelacantuaria.com.br/outros-trabalhos>.

Giselle Beiguelman, em *Perguntas às pedras (série 2)* (2021) (Figura 7) trabalha com a mesma relação entre esquecimento e repetição, com um painel iluminado em tom vermelho, contendo as frases “O que você esqueceu de esquecer?; o que você esqueceu de lembrar?; o que você lembrou de

esquecer?; o que você lembrou de lembrar?”. A obra sugere uma reflexão acerca do protagonismo do indivíduo em seu próprio processo de lembrança ou esquecimento e das consequências políticas que lembrar ou ignorar o regime militar assumem na sociedade.

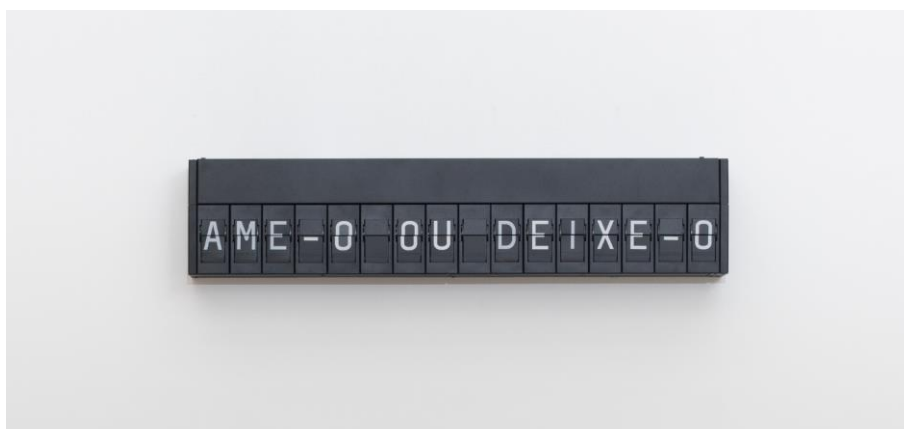
Figura 7. Perguntas às pedras (série 2), Giselle Beiguelman, 2021



Disponível em: <https://www.vervegaleria.com/artistas/giselle-beiguelman>.

A rememoração também é acionada por meio da verbalidade nos trabalhos *V.G.T (Ame ou Deixe-o)* (2023), de Rivane Neuenschwander, e *Esqueleto no guarda-roupa* (2021), de Manoela Cavalinho (Figuras 8 e 19). No primeiro, Neuenschwander expõe, dentre seus trabalhos compilados na mostra intitulada *O fardo, a farda, a fresta*, um painel com a frase “Ame ou Deixe-o”, referência ao slogan propagandista promovido em 1973 pelo governo do então presidente militar Emílio Garrastazu Médici, que marcou o período ditatorial conhecido como anos de chumbo. Em sua obra, Neuenschwander revela os abusos evocados pelo slogan.

Figura 8. PV.G.T (Ame ou Deixe-o), Rivane Neuenschwander, 2023.



Disponível em: <https://fdag.com.br/exposicoes/o-fardo-a-farda-a-fresta/>.

Já Cavalinho, em sua produção, tem gravado no fundo de um guarda-roupa, em cera de abelha, breu e pó xadrez, o texto:

Quem vem do centro chega aqui pela Ponte da Avenida João Pessoa, a única com Palmeiras-da-Califórnia plantadas sobre o dorso. Seguindo uma quadra adiante, no sentido do rio, está a Ponte da Azenha. Suas tochas de pedra são uma cortesia dos antigos para iluminar o trajeto em direção ao campo santo. Meu pai trabalhava num prédio do qual eu me orgulhava. Possuía átrio, colunas e chamavam-no Palácio, distinções que as escolas públicas nas quais minha mãe trabalhou nunca alcançaram. Eu e minha mãe saímos de férias e não voltamos. Me pergunto por quê não estranhei. Voltamos uma única manhã e cozinhamos macarrão para comer no café. Por aquela época, no interior, comecei a sentir medo patológico. No Palácio, quando anoitecia, os policiais fechavam a porta que dava acesso à fossa porque ainda escutavam gritos. (Cavalinho, 2021, on-line)

Esse texto foi escrito pela autora quando soube que, durante a ditadura civil-militar, seu pai trabalhava como servidor público no Palácio da Polícia de Porto Alegre, sede do Departamento de Ordem Político e Social (DOPS). O título da obra é a tradução literal da expressão em inglês “*skeleton in the closet*”, que designa o sentimento de possuir um passado vergonhoso. A grande particularidade deste trabalho talvez seja a forma como a autora se relaciona diretamente com a obra, em uma dimensão emocional, visto que o cerne de sua relação com a ditadura passa sobre o seu próprio núcleo familiar, além de revelar processos de reconhecimento da ditadura enquanto algo a se envergonhar. A proposta de trazer remotes da ditadura como, dentre muitas designações, algo principalmente vexatório, que “mancha” a história nacional, pode ser vista em outras obras neste mapeamento, como em *Fantasma da Esperança* (2018), *Ditadura é uma M...rda* (2020), *Em que data celebramos o fim da ditadura?* (2022), e, também trabalho de Manoela Cavalinho, *Epigramas* (2024), parecendo ser um dos elementos mais presentes nessa fase da produção artística co-memorativa do período.

Figura 9. Esqueleto no guarda-roupa, Manoela Cavalinho, 2021.



Disponível em: <https://museu.appoa.org.br>.

Em um sentido mais amplo, por meio das obras até então analisadas, é possível observar a construção de um grande bloco no qual o uso da verbalidade é um elemento recorrente na representação visual da ditadura rememorada, o que assume, por vezes, uma dimensão secundária nas obras que se fazem de outros elementos visuais de maior destaque e caráter intervencionista, ainda que dependentes da escrita para sua interpretação contextual em completude.

Um outro bloco pode ser constituído pensando apenas no uso da fotografia, neste momento, em obras ainda alheias ao corpus restrito por data de produção ou pela não apropriação da imagem documental em si. É o caso do projeto para o qual *Esqueleto no guarda roupa* (2021) foi um ponto de partida: *Epigramas* (2024), uma série de cartões-postais com fotografias de ambiências marcadas pela presença repressiva da violência militar durante o regime de 1964, sobretudo no estado do Rio Grande do Sul, onde a artista intervém com descrições dos ocorridos sediados por cada local (Figura 10).

Figura 10. *Epigramas*, Manoela Cavalinho, 2024.



Disponível em: <https://museu.appoa.org.br>.

É possível traçar uma aproximação entre esta e a obra *Postcards from Brazil* de Gilvan Barreto (2016), apreendida no mapeamento anterior, em que o artista realiza recortes correspondentes ao número conhecido de vítimas em cada um dos lugares cujas fotografias estão exibidas em uma série de cartões postais (Figura 11).

O caminho diferente percorrido por Manoela Cavalinho é pautado pela forma como, inicialmente, *Epigramas* era enfático principalmente aos decalques que a artista realizava desde 2019 em frente às localidades, isto é, a fisicalidade da inscrição dos epigramas antes mesmo de serem fotografadas e comporem os postais. A obra é uma denúncia aos apagamentos históricos sequenciais à qual os horrores ditatoriais são submetidos, também pelas raras iniciativas de identificação dos pontos

de tortura e violência militar e falta de transparência em relação ao passado dessas ruas e edifícios. Além disso, por meio dos epigramas, Cavalinho evidencia o caráter residual da ditadura, que permanece em todos os espaços fotografados, ainda que sua memória não seja mais suscitada por eles sem esforços intervencionistas.

Figura 11. Postcards From Brazil. Gilvan Barreto, 2016.



Disponível em: <https://extrato.art/gilvanbarreto/postcards-brazil>.

Figura 12. P14311, Diego Di Niglio, 2018.

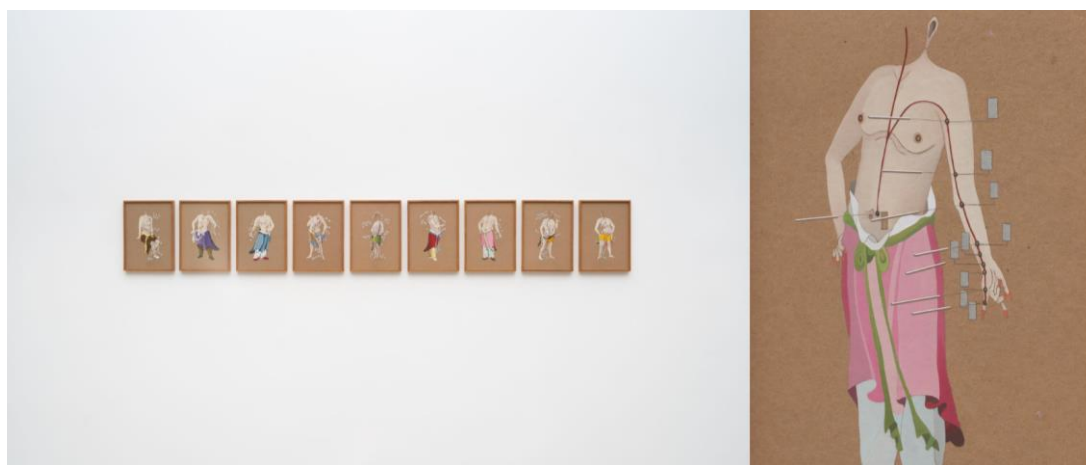


Disponível em: <https://blogdojuanesteves.tumblr.com>.

Os resíduos da ditadura evidenciados, também, pela fotografia, são ainda explorados por Diego Di Niglio em *P14311* (2018), uma série de fotografias que recria memórias da ditadura, vivenciadas pelas próprias pessoas fotografadas (Figura 12). O título “P14311” faz referência ao número do processo que indiciava, no fichário do DOPS de Recife, Gregório Bezerra, militante esquerdista pernambucano que marcou o cenário político filiado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), e que, no período ditatorial, foi perseguido, preso, torturado e exilado. Di Niglio, em uma parceria com a Universidade

imigrantes e vistos pelos militares como instrumentos subversivos, ainda que apenas objetos de um ofício comum na cultura oriental (Figura 14).

Figura 14. VM.C. (*Agulhas Conspiratórias*), Rivane Neuenschwander, 2023.



Disponível em: <https://fdag.com.br/exposicoes/o-fardo-a-farda-a-fresta/>.

A.E. (Nunca Mais Brasil) (2023) prossegue a abordar a tortura e a ocultação de cadáveres, agora através da representação de figuras tipicamente concebidas pelo imaginário infantil como “medonhas” sob pontos identificados como ambientes de tortura clandestina e desova de corpos de crianças durante a ditadura (Figura 15). O título da obra alude ao projeto investigativo “Brasil: *Nunca Mais*”, organizado por Dom Paulo Evaristo Arns, Rabino Henry Sobel e Jaime Wright, que revela os requintes de crueldade sob os quais a ditadura se desenrolou no Brasil.

Figura 15. A.E. (*Nunca Mais Brasil*), Rivane Neuenschwander, 2023.



Disponível em: <https://fdag.com.br/exposicoes/o-fardo-a-farda-a-fresta/>.

O ode co-memorativo às vítimas pode-se também ser analisado em outra exposição, desta vez, do coletivo Aparecidos Políticos, cujo nome se revela um trocadilho em referência à classificação de “desaparecidos políticos” que emplacou centenas de indivíduos no período ditatorial, em uma lógica que percebe essas vítimas como ainda presentes e mobilizadoras de justiça social. *Palomitas* (2019) engloba

diversas produções de caráter interventivo que buscam sobretudo rememorar a ditadura civil-militar através da visualidade das vítimas em pichações e decalques em espaços públicos (Figura 16). “Palomitas” é um termo para “pipocas” em espanhol, que deu nome aos pequenos bilhetes amassados que eram passados entre celas durante o regime, que se assemelhavam a pipocas estouradas (SOUZA, 2018). Sobretudo na aplicação da imagem documental da face das vítimas, a exposição rememora a ditadura em seu caráter de legitimação de assassinatos diversos, aos quais mesmo hoje ainda não há processos judiciais correspondentes a sua gravidade.

Figura 16. Palomitas, Aparecidos Políticos, 2019.



Disponível em: <https://aparecidospoliticos.com.br>.

Figura 17. A Cópia, Rafael Pagatini, 2024.



Disponível em: <https://vitorlorencao.com.br>.

Congruente à intenção de “dar face às vítimas”, têm-se *A Cópia* (2024), novamente de Rafael Pagatini (Figura 17). A obra não busca rememorar um indivíduo em específico, mas todos aqueles que foram submetidos aos horrores ditatoriais, sobretudo à tortura e ao assassinato, em uma representação comum. Pagatini faz isso através de reproduções em xilogravuras de detalhes da tela *Fim de Romance*

(1912), de Antônio Parreiras. Em 1973, o general Emílio Garrastazu Médici encomendou uma cópia do quadro, parte do acervo da Pinacoteca. O cerne da peculiaridade desse evento está no fato da obra ser uma representação melancólica de um cavalo que observa um homem, provavelmente quem o cavalgava, já sem vida, caído sobre uma estrada, sujo de sangue, com uma arma em mãos. Dentre as interpretações da tela, está a dor da perda marcada pela figura do animal, que seguiria sozinho após ter seu companheiro vitimado. Tal sentimento é associado, por Pagatini, em uma também provocação à insensibilidade do general Médici, curiosamente tocado por uma pintura de teor sensível, ao sentimento daqueles que sofreram perdas violentas durante a ditadura, principalmente nos anos em que estava no poder.

Retomando obras que se fazem do resgate de outras manifestações artísticas que marcaram o período ditatorial, têm-se *M.C. (Os nanicos)* (2023), mais uma vez de Rivane Neuenschwander, uma apropriação de *Sermão da montanha: Fiat lux*, instalação feita pelo artista Cildo Meireles em 1978 (Figura 18). A instalação, realizada na Galeria Candido Mendes, consistia em uma pilha de 126 mil caixas de fósforos da marca Fiat Lux, cercada de 5 atores que interpretavam seguranças, sob um chão feito de lixas, em uma sala com 8 espelhos com inscrições de versículos da Bíblia que narram o Sermão de Cristo. Substituindo os rótulos das caixas de fósforos, estão ilustrações de olhos com o dizer “olho” abaixo. Cildo Meireles se propõe a demonstrar através do microcosmo construído a tensão que a situação política do Brasil representava, simulando-a através do desconforto de estar em uma sala que à qualquer momento poderia ser incendiada, enquanto seguranças estão sob vigilância de cada movimento. Neuenschwander, em sua obra, recria as caixas de fósforos com o rótulo “olho”, acopladas à aviões de papel, em meio à folhas de papel jornal marcadas por manchas de carvão. Nos papéis se lê em diferentes tipografias escritos retirados de materiais produzidos pela imprensa de resistência, cujos veículos eram apelidados de “Nanicos”. Essas produções foram compiladas pelo projeto *Resistir é preciso* realizado pelo Instituto Vladimir Herzog a partir de 2011.

Figura 18. (*Os nanicos*), Rivane Neuenschwander, 2023.

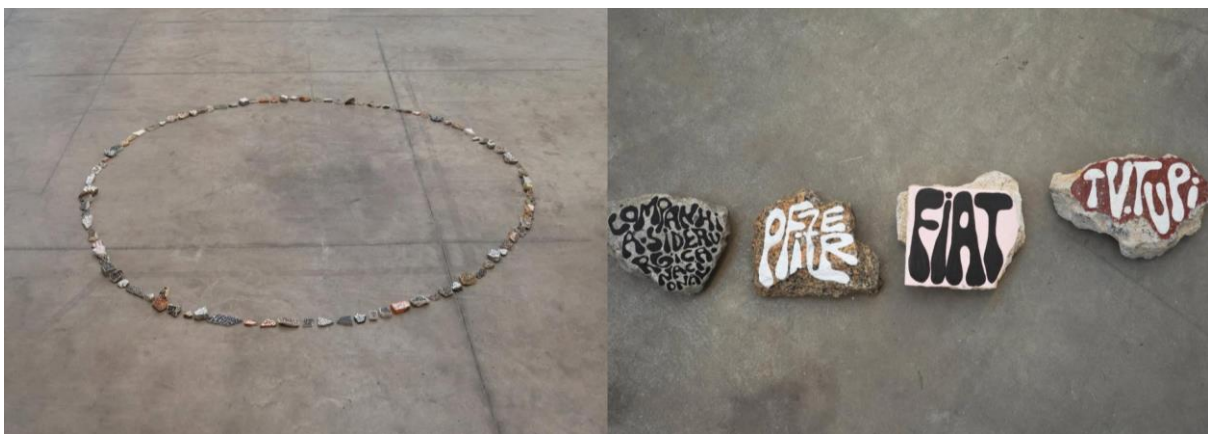


Disponível em: <https://fdag.com.br/exposicoes/o-fardo-a-farda-a-fresta/>.

Os aviões de papel são referência aos conteúdos produzidos em exílio, e os fósforos evocam a instrução que geralmente acompanhava esses materiais: “queime depois de ler”. As marcas em carvão aludem ao método arcaico de impressão, completando a ambientação do período ditatorial proposta pela artista. *M.C. (Os nanicos)* é uma obra sobre censura, exílio, tensão e o medo constante em transmitir informações que contrariassem minimamente os interesses da ditadura, por conta da perseguição e retaliações sofridas, isto quando não o sequestro, tortura e assassinado, como no caso do jornalista Vladimir Herzog. Nesse sentido, a obra se apropria de uma série de referências para denunciar mais uma das violações levadas a cabo pelo regime, complementando a lógica co-memorativa construída pela exposição *O fardo, a farda, a fresta*.

Abordagens menos usuais na rememoração da ditadura civil-militar no campo das artes visuais são também propostas ainda por Rivane Neuenschwander, em *M.L. (Mãos amigas, punhos fortes)* (2023) e *L.G. e J.N. Retrato calado (Agente Guarany)* (2023), obras que trabalham a representação de instituições e faces violadoras, uma ótica distinta da usual sob essa mesma temática, com tendência ao enfoque em sujeitos vitimados, tortura e resistência. *M.L. (Mãos amigas, punhos fortes)* concentra-se na exposição de marcas, corporações e empresas que financiaram, patrocinaram ou promoveram o golpe e os desdobramentos da ditadura, sendo consequentemente cúmplices das violências por essa legitimadas. Neuenschwander inscreve em pedras dispostas em circunferência o nome dessas instituições, um convite à, mais do que refletir sobre o potencial destrutivo e violento, tanto das pedras como das entidades nelas inscritas, efetivamente testá-lo, permitindo que o observador às lancem (Figura 19).

Figura 19. *M.L. (Mãos amigas, punhos fortes)*, Rivane Neuenschwander, 2023.



Disponível em: <https://fdag.com.br/exposicoes/o-fardo-a-farda-a-fresta/>.

Por fim, *L.G. e J.N. Retrato calado (Agente Guarany)* (2023) trabalha a imagem como evocadora de indignação diante, principalmente, da impunidade (Figura 20). A obra é uma releitura dos retratos falados de um agente perpetrador, de codinome Agente Guarany, terrorista responsável, em 1980, pelo envio de cartas bombas à sede nacional da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) no Rio de Janeiro, endereçada ao presidente do Conselho Federal da OAB, Eduardo Seabra Fagundes, o que causou a

morte da secretária Lyda Monteiro; ao vereador do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), Antônio Carlos Carvalho, o que causou graves ferimentos ao funcionário do gabinete, José Ribamar Sampaio de Freitas; à sede do jornal Tribuna da Luta Operária, e uma última, não detonada, à Superintendência Nacional do Abastecimento (Sunab). A identidade do agente terrorista, Magno Cantarino Mota, sargento paraquedista do exército brasileiro, se manteve uma incógnita até 2015, quando foi confirmada pela Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro, 35 anos depois do crime, que na época teve uma investigação negligente e ineficaz, muitas vezes reprimida pelos esforços militares à fim de acobertar as motivações políticas do atentado.

Figura 20. L.G. e J.N. Retrato calado (*Agente Guarany*), Rivane Neuenschwander, 2023.



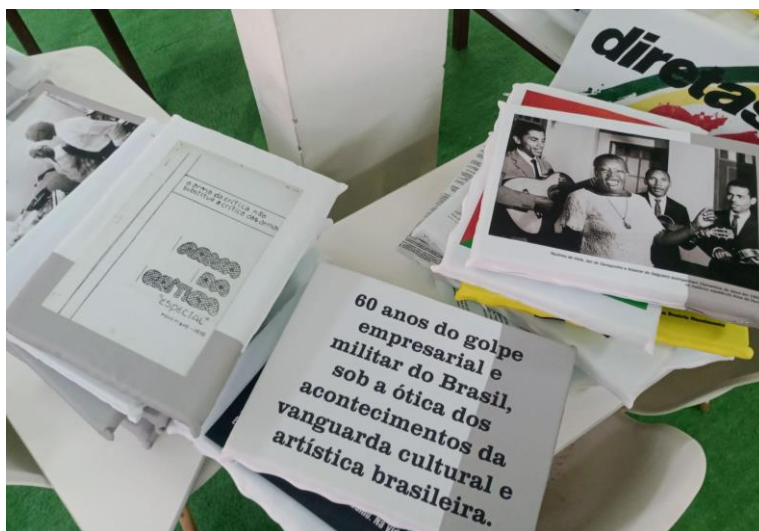
Disponível em: <https://fdag.com.br/exposicoes/o-fardo-a-farda-a-fresta/>.

Das obras então analisadas é possível observar o afunilamento de enfoques temáticos, que partem da crítica ao nacionalismo e ao patriotismo, o que mescla-se muitas vezes à representação, reconhecimento e retrato da ditadura através da alusão à vítimas, torturados, violência, e censura, até, em menor quantidade, a predileção pela abordagem de exposição aos crimes, violações, e identidades perpetradoras. Ainda que muito diversos em materialidade, os trabalhos produzidos no intervalo proposto tendem ao similar recorte conceitual memorialístico, que se preocupa em, mais do que rememorar a ditadura e endossar clamores por justiça, evidenciar o ecossistema político propício à tomadas antidemocráticas, em uma urgência de não repetição.

É o que pode ser observado também nas obras que compõem o *corpus* específico desta pesquisa, tendo em vista sua relação com as demais em sua temporalidade, porém sua exclusividade pela rememoração ditatorial à luz do uso da fotografia documental como artifício que confere denúncia, factualidade e visualidade. Com *Almofadas pedagógicas* (2016-2023), o artista Traplev propõe um projeto que se apropria de documentos, fotografias, textos e desenhos que remetem, para além do período ditatorial, figuras e acontecimentos de grande influência política na historiografia brasileira, utilizadas impressas em almofadas (Figura 21). São mais de 50 almofadas expostas em galerias ou

centros educativos, com imagens de eventos passados e contemporâneos, movimentos e manifestações, personagens, causas e símbolos de luta por direitos no Brasil. Dessas, 14 foram criadas por Traplev em 2024, no marco de 60 anos do golpe que instaurou a ditadura civil-militar no Brasil, com o intuito de rememorar o período, priorizando as narrativas de resistência através de expressões artísticas da época.

Figura 21. Almofadas pedagógicas, Traplev, 2016-2023.



Disponível em: <https://traplev.hotglue.me>.

O nome dado à iniciativa tem inspiração no método de alfabetização atribuído à Paulo Freire, que popularizou a partir de 1961 a proposta de estabelecer o contato prático com o universo vocabular do alfabetizando, visando o reconhecimento de sua identidade e posição social, e a movimentação de uma lógica transformadora. Traplev, sob a devida inspiração, mobiliza a proposta na ideia de “alfabetizar politicamente”; isto é, difundir conhecimento e educar sobre acontecimentos que perpassam a história política brasileira através do contato material com suas representações, o que, nessa concepção, seria tão urgente quanto o letramento em si. Para este fim, as almofadas são constituídas de duas faces, uma com a imagem representativa do momento ou causa abordado e outra com um texto didático acerca do conteúdo visual.

As almofadas pedagógicas ainda aludem ao programa de educação democrática de Anísio Teixeira e às noções descoloniais de Grada Kilomba e Bell Hooks, em uma iniciativa que busca tornar acessível a crítica política, enquanto elemento fundamental para a formação educacional (Casa do Povo, 2024, online). Nesse sentido, dar materialidade à imagem, pensando no viés pedagógico da obra, é também uma forma de tornar tangível o conhecimento político, que não é facilmente acessado pelas classes as quais Traplev direciona o contato com as almofadas¹.

¹ Traplev direciona exposições, workshops e oficinas da obra *Almofadas Pedagógicas*, em geral, à espaços públicos, como centros educativos e sociais, colégios municipais, e galerias onde a entrada é gratuita, acessíveis àqueles que não se inserem no nicho de artistas e estudiosos de política, e, em geral, não usufruem plenamente do incentivo ou ferramentas disponíveis para inteirar-se das causas sociais propostas. No site oficial do artista, consta: “A intenção é ampliar o número de

Em uma análise do recorte serial de almofadas dedicadas à rememoração da ditadura civil-militar, o artista opta pelo foco na resistência, evidenciando que apesar da repressão e negligência aos direitos humanos, a luta de organizações da época pela democracia fomentou a criação de uma vanguarda artística comprometida na busca por justiça social (Traplev, 2024). Seu olhar recai sobre o campo da arte enquanto mobilizadora das noções de liberdade e refúgio em tempos de censura, e símbolo de oposição à violação do direito de expressão.

Para ilustrar a importância da produção artística nesse sentido, as almofadas da coleção destacam Zicartola, restaurante que sob a chefia do cantor e poeta Cartola e sua esposa, Dona Zica, representou, entre 1963 e 1964, um espaço de liberdade para sambistas em meio às agitações iniciais causadas pelo golpe; Show Opinião, espetáculo considerado a primeira resposta pública opositora à ditadura, criado em 1964 pelo dramaturgo Augusto Boal contando com o Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes (CPC da UNE) e protagonismo de Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão, após a dissolução do grupo do Teatro de Arena de São Paulo ocasionada pelas investidas repressivas do regime; e “Parangolés” de Hélio Oiticica, que incorpora o nome da expressão vocabular carioca referente à “conversa descontraída ou sem nexos” à uma marcante demonstração de resistência, que através de bandeiras, vestimentas e adornos manifesta questões políticas, naquele momento principalmente de oposição à ditadura e concepções propagadas pelos apoiadores do regime (Figura 22). Essas manifestações, como o golpe, também atingiram o marco de 60 anos no ano de 2024, e são representadas nas almofadas de Traplev principalmente através do uso da fotografia, além de outras manifestações e marcos de resistência e incentivo à cultura que aparecem em frases, desenhos e composições na série dedicada à memória da ditadura civil-militar (Traplev, 2024).

Figura 22. Almofadas pedagógicas, Traplev, 2016-2023.

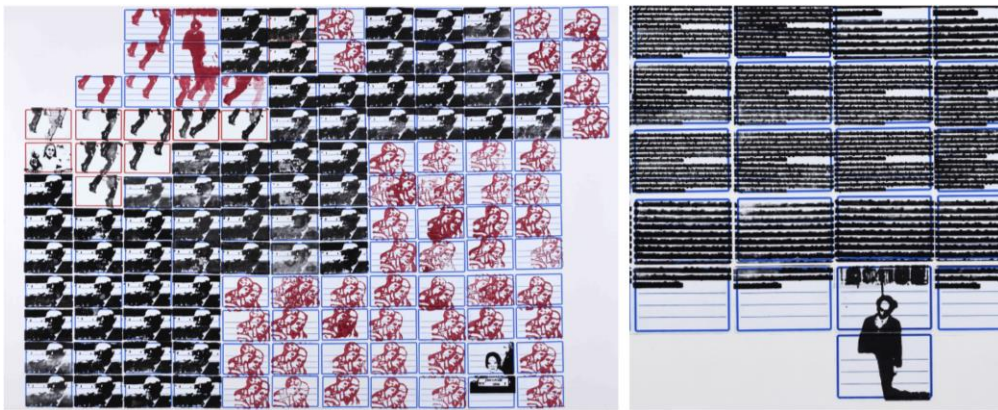


Disponível em: <https://traplev.hotglue.me>.

Especialmente a fotografia, em *Almofadas Pedagógicas*, atua enquanto um potencializador do discurso verbal inscrito nas peças, conferindo visibilidade à narrativa, e demarcando o processo memorialístico ou de “manter viva a memória”, ainda que à certos públicos inédita, dos acontecimentos, manifestações, obras, pensamentos e ambientes retratados. Nesta seleção, é a única obra que trabalha com a fotografia em sua integridade, ainda que incorporada materialmente à outro objeto.

A apropriação disforme da foto inicia suas aparições em *Pesquisa Escolar* (2020-2021), de Leila Danziger, que apresenta composições de etiquetas pautadas, carimbadas sequencialmente com projeções de fotografias referentes a diferentes períodos históricos, incluindo a ditadura de 1964. Além das fotografias, em algumas peças, borrões pretos são carimbados, em uma visualidade que se assemelha a textos censurados (Figura 23).

Figura 23. *Pesquisa Escolar*, Leila Danziger, 2020-2021.



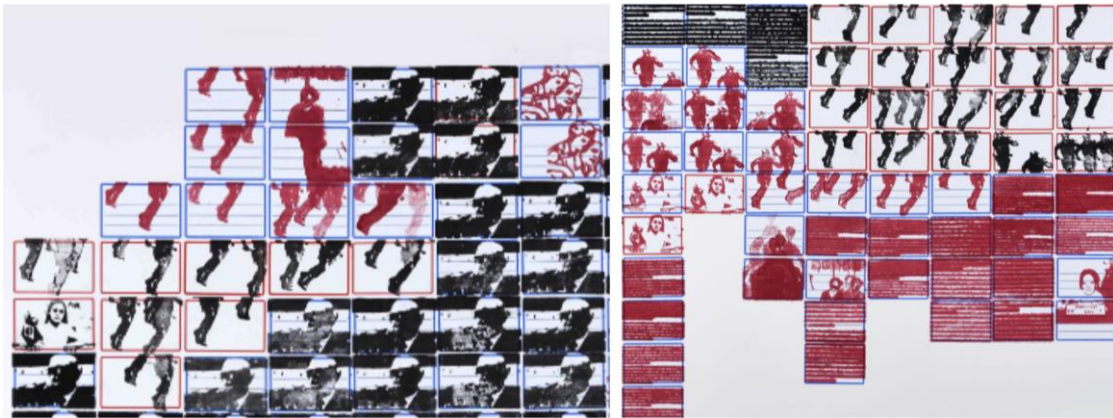
Disponível em: <https://www.leiladanziger.net/pesquisa-escolar-1>.

A artista descreve sua obra como uma “pequena enciclopédia ilustrada” (Danziger, 2020), e por meio dessa construção, busca reaver momentos marcantes da história, partindo da inspiração obtida por recortes de papel colecionados por sua avó materna, que representavam momentos que pautaram a infância e conseqüente formação escolar da artista, vivida durante a ditadura civil-militar. Nesse sentido, a obra, assim como a já anteriormente mencionada *Esqueleto no Guarda Roupa* (2021) de Manoela Cavalinho, se relaciona com memórias da própria autora.

Além de reconhecer eventos e figuras que em algum nível simbolizam marcos históricos e lutas sociais, Danziger inscreve, a partir da escolha das imagens, a violência que os perpassou. Em meio a uma criação visual que propositalmente se utiliza da falta de nitidez, é possível identificar com precisão elementos evocadores do período ditatorial. A famosa imagem datada de 1975, usada pela imprensa para divulgação da morte do jornalista Vladimir Herzog, na qual é forjada a narrativa de seu suicídio, é apresentada em carimbos, envoltos, ora pela imagem do presidente militar Ernesto Geisel, à frente do regime entre 1974 e 1979, ora por fragmentos da emblemática fotografia de Evandro Teixeira,

que mostra o uso da força policial contra um estudante durante o que ficou conhecido como “Sexta-feira Sangrenta”, ou, ainda, isolada em meio à alegorias de textos ilegíveis (Figura 24).

Figura 24. *Pesquisa Escolar*, Leila Danziger, 2020-2021.



Disponível em: <https://www.leiladanziger.net/pesquisa-escolar-1>.

Em outras peças, também é evidente uma figura que mostra a taça da Copa do Mundo de 1970 sendo levantada pela seleção brasileira, o que representou uma distração à censura e repressão no ápice do regime militar. Além dela, é possível reconhecer ainda a representação ilustrada da execução do método de tortura utilizado pelos militares, conhecido como “pau de arara”, a bandeira do Brasil em movimento, carimbada em vermelho, e a própria artista em fase de escolarização (Figura 25). Dentre composições mais e menos claras, o que está presente em toda a parte da série que se atém à ditadura civil-militar, é o “turvo”, a repetição, e a marcação de intensidade pelo contraste das cores preto e vermelho. O borrão, provocado tanto pela aplicação da técnica do carimbo como pela sobreposição das imagens timbradas, sugere a falha de um diálogo do presente com um passado que não é perfeitamente nítido, o que também se associa à característica da memória, que mesmo quando insistente e repetitiva, ainda é turva.

Figura 25. *Pesquisa Escolar*, Leila Danziger, 2020-2021.



Disponível em: <https://www.leiladanziger.net/pesquisa-escolar-1>.

O enfraquecimento da tinta pela repetição cria um “rastros”, o que abrange tanto a noção de “lapso” de memória, quanto a de um “passado que deixou vestígios”. Nesse sentido, cabe a fala de Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 44): “o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente”. Danziger através dessa técnica demonstra o risco de que as memórias ditatoriais estejam fadadas ao esquecimento, o que culmina na propagação de injustiças que há décadas insistem em ignorar a gravidade dos acontecimentos do período.

As cores na obra também contribuem para a produção de interpretações, uma vez que o uso do preto pode evocar tanto a condição de “antigo”, por seu contraste com o branco, quanto a ideia de censura ou “mistério”. A cor vermelha é usada em um tom que pode remeter a sangue e violência, além de destacar elementos, como a bandeira do Brasil, o que não deixa de ser uma provocação, novamente, ao princípio nacionalista de que a bandeira brasileira “jamais será vermelha”. Em geral, a dimensão imagética na obra de Danziger sugere constante evocação de ícones ditatoriais, como a censura, violência e esquecimento, quando tensionados no contexto da ditadura civil-militar. A imagem, em sua turbidez, atua como uma instigação ao ato de “ver melhor”, isto é, compreender, reconhecer e rememorar a história que perpassa as hostilizações militares legitimadas no período.

A obra de Rafael Pagatini também se constrói, em partes, das interferências na visualização da imagem em sua plena nitidez. *Camadas (José Guimarães)* (2021) se apropria do retrato fotográfico do estudante José Guimarães, assassinado por agentes do Estado Brasileiro em 1968, durante manifestação da Universidade Mackenzie e da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP), no que ficou conhecida como “Batalha da Maria Antônia” (Memorial da Resistência, 2022) (Figura 26).

Figura 26. *Camadas (José Guimarães)*, Rafael Pagatini, 2021.

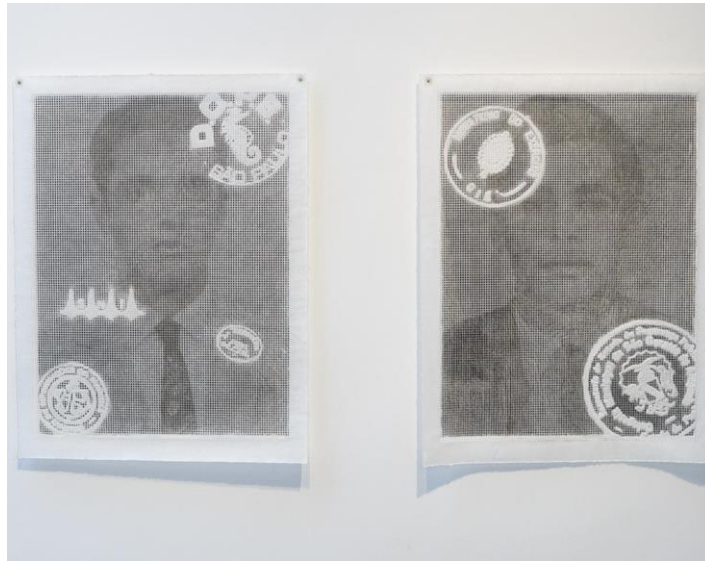


Disponível em: <https://rafaelpagatini.com/camadas-bicalho>.

Permanentemente exposto no Centro Universitário MariaAntonia da USP, o trabalho é parte da série “Camadas” de Pagatini, que já retratou também outras vítimas de repressão policial generalizada

durante o período ditatorial no Brasil. Em obras anteriores, Lincoln Bicalho e Arildo Valadão, ambos também opositores ao regime e mortos por militares, foram representados (Figura 27).

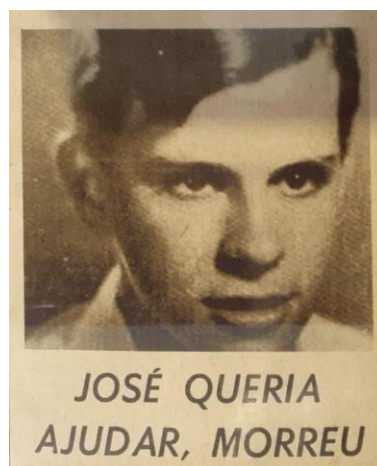
Figura 27. *Camadas (Lincoln Bicalho)* e *Camadas (Arildo Valadão)*, Rafael Pagatini, 2016.



Disponível em: <https://maesmuseu.wixsite.com/maes/single-post/rafael-pagatini>.

Impressa em técnica de gravação a laser sobre papel, a fotografia do estudante ganha estética reticulada que, através das diferentes espessuras das linhas que a compõem, forma o rosto do estudante, visível, mas de difícil percepção. A construção de um “todo” através da retícula sugere um sentido de intangibilidade da vítima cuja vida foi ceifada, reiterando a concepção de “ausência”. A imagem de José Guimarães que serve de base para o artista foi veiculada em um periódico da época, em que a informação verbal era “José queria ajudar, morreu!” (Figura 28).

Figura 28. Imagem veiculada em periódico 1968, base da obra *Camadas (José Guimarães)*



Disponível em: <https://select.art.br/um-rosto-utopico/>.

A dramaticidade da condição em que a morte do estudante ocorreu também pode ser observada na obra de Pagatini. O reticulado proporcionado pelo contraste entre a “rede” cortada no papel branco e o fundo escuro obtido pela remoção do reboco da parede atrás do papel, torna a imagem turva em diferentes perspectivas, o que, inclusive, dificulta o registro da obra com câmeras, deixando-a com um efeito “pixelado”. Em uma dessas perspectivas, é possível enxergar sobre o rosto de José Guimarães o trajeto de uma lágrima saindo de seu olho esquerdo, e uma mancha circular em sua testa, que faz alusão ao ferimento de bala que o assassinou (Ferreira, 2022).

Camadas (José Guimarães) é uma das poucas obras, dentre o *corpus* amplo desta pesquisa, que se apropria com centralidade da face de uma vítima específica, atribuindo-lhe um nome, e consequentemente rememorando sua história e posição enquanto figura de resistência. Como é o caso também nas obras de enfoque similar, como, neste mapeamento, a de autoria do Coletivo Aparecidos Políticos em *Palomitas* (2019), esse recorte temático sugere uma preocupação, ainda mais recorrente no período compreendido pelo mapeamento anterior (2000-2019), em colaborar para a “elaboração do luto”, conferindo a vítima uma dimensão proximal, humanizada e tangível a quem a visualiza enquanto, propriamente, uma vida ceifada pela ditadura (Ferreira; Santos, 2021).

Figura 29. *R.R. (90 milhões em ação)*, Rivane Neuenschwander, 2023.



Disponível em: <https://fdag.com.br/exposicoes/o-fardo-a-farda-a-fresta/>.

A lógica que tensiona fotografias em posições de resistência é deixada de lado em *R.R. (90 milhões em ação)* (2023) de Rivane Neuenschwander (Figura 29). Nesta obra também pertencente à mostra *O fardo, a farda, a fresta*, uma composição de 24 pinturas, divididas em 6 quadros, se alinha sob a proposta de representar uma das faces da ditadura civil-militar através de outro marcador histórico que coincide ao período: a Copa do Mundo de 1970. Todas as feições pintadas partem de fotografias de torcedores durante os jogos da seleção brasileira de futebol e evidenciam os sorrisos e gritos eufóricos.

Outro elemento que contribui para a representação de euforia na obra são os círculos pintados em cores vibrantes, distribuídos por todas as peças. O título “90 milhões em ação”, que faz referência à marchinha de carnaval que se tornou hino semi-oficial da seleção, ajuda, por fim, a conferir a obra seu contexto de intenso nacionalismo, que dominava o país, em contraste com um dos períodos de maior repressão sofrida pela população em nome da “segurança nacional” (Santos; Moreira, 2024).

A vitória do Brasil na copa de 1970 foi também subvertida em propaganda para o regime ditatorial, na época sob frente do presidente militar Emílio Garrastazu Médici, que atribuiu o sucesso da seleção aos “avanços” políticos da nação, com o propósito de, através da invocação do sentimento nacionalista na população, ocultar as diversas violações aos direitos humanos que ocorriam no país, legitimadas, sobretudo, pelo Ato Institucional 5º promulgado em 1968 (Nascimento, 2022). A menção à propaganda política também está presente no trabalho de Neuenschwander, que através dos círculos coloridos faz referência ao antigo cine jornal televisivo Canal 100, conhecido por estar alinhado aos interesses militares e difundir o discurso nacionalista utilizado para manipular o público à crer no “progresso” proporcionado pelo então regime (Santos, Moreira, 2024).

A obra *R.R. (90 milhões em ação)*, como já mencionado, integra uma exposição da artista compostas de diversas outras obras que tratam a ditadura civil-militar brasileira com centralidade, porém, de todas, é a única que não aborda diretamente as transgressões do período. Em mais de uma obra da exposição, a artista “coloca em atrito diferentes memórias do período entre 1964 e 1985, de modo a estabelecer paralelismos e descompassos entre muitos passados e muitos presentes” (Mesquita, 2023, on-line), propondo reflexões que interligam eventos contemporâneos à ditadura militar, e sobrepõe acontecimentos da própria temporalidade inserida entre 1964 e 1985, em um contraste denunciativo.

A partir da reconstrução das fotografias de torcedores, em um estilo de pintura que alude à estética pop arte, Neuenschwander evidencia a capacidade midiática de acobertar crimes, alienar e subverter massas, mobilizando discursos para justificar mesmo as mais hediondas violências com o sentimento de patriotismo, progresso e orgulho, elementos que ganham ainda mais força no Brasil quando atrelados ao futebol. A representação das feições sorridentes, surpresas e confiantes trabalham justamente o contraste entre uma vitória na Copa do Mundo que marcaria para sempre a história da nação brasileira como motivo de grande orgulho, e um dos momentos mais vexatórios da história política no Brasil.

6. CONCLUSÕES

Em uma análise do presente mapeamento, nota-se que entre as obras compiladas a partir de 2020 existem aproximações e distanciamentos em relação ao *corpus* anterior do projeto, que reuniu trabalhos de 2000 a 2019. Têm-se como elemento comum, principalmente, a urgência em expor e denunciar por

meio das artes visuais acontecimentos do período ditatorial, denotando principalmente as contravenções aos direitos humanos, o que, se antes emergia das apurações da Comissão Nacional da Verdade (CNV), em uma lógica de acompanhar e difundir as inferências das investigações e reaver a ditadura civil-militar em seu devido grau de hostilização, mais recentemente parece repercutir de um enfrentamento do retorno do militarismo ao poder e o fortalecimento da extrema direita no cenário político brasileiro.

Nesse sentido, mais do que antes as obras parecem se ater à presentificação dos abusos ditatoriais, como as violências de motivação política, o incentivo à atos antidemocráticos e apagamentos persistentes às torturas, assassinatos e censuras endossadas pelo poder militar. Dado esse contexto, as produções passam a ativamente evocar o dever de memória, em uma abordagem que compreende e combate a “cultura do esquecimento”, e mobiliza a memória a favor do atual cenário político, em um esforço que reconhece as residências do passado ditatorial, e que busca refrear iniciativas de autoritarismo justamente enraizadas no residual do regime (Souza, 2017).

Os empenhos em retratar a ditadura, então, como algo à ser rememorado e questionado, em uma perspectiva que reafirma o clamor por justiça e por não-repetição, são elementos então tidos como primordiais, e, ainda que menos sobressalentes em algumas obras, aparentam uni-las em generalidade. *Pesquisa Escolar* (2020-2021), de Leila Danziger; *PI4311* (2018), de Diego Di Niglio; *Fantasma da Esperança* (2018), de Marcela Cantuária; *Palomitas* (2019), do coletivo Aparecidos Políticos; *Ditadura é uma M...rda* (2020), de Cildo Meireles; *Esqueleto no guarda roupa* (2021) e *Epigramas* (2024), de Manoela Cavalinho; *Sem título (Em que data celebramos o fim da ditadura?)* (2022), de Ernesto Neto, e *Este Capítulo Não Foi Concluído* (2024), de Rafael Pagatini, são trabalhos que mais evidentemente se ocupam do tratamento da ditadura como vexatória e inconcebível, além de — o que pode ser visto principalmente em *Pesquisa Escolar*, *Em que data celebramos o fim da ditadura?*, *Epigramas* e *Este Capítulo Não Foi Concluído* — ressaltarem a sobrevivência de traços ditatoriais e o apagamento histórico das transgressões legitimadas pelo período, através da utilização de elementos, personalidades e referências temporais ao presente em um elo que empreende o passado ditatorial.

De maneira menos explícita, *Inserção em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula* (1970-2019), de Cildo Meireles; *Perguntas às Pedras (Série 2)* (2021), de Giselle Beiguelman; *Sem título (Faixa Protesto)* (2023), de Gustavo Speridião, e *Almofadas Pedagógicas* (2016-2024), de Traplev, trabalham com a mesma lógica de presentificação, porém, em uma exigência do “não-esquecimento”, isto é, que busca rememorar à favor da relação presente-passado, em um esforço de conscientização e educação política (Gagnebin, 2010).

Com mais similaridade ao raciocínio que parece abranger em maioria os trabalhos do mapeamento anterior, *Camadas (José Guimarães)* (2021), *A Cópia* (2024), ambas de Rafael Pagatini, e *M.C. (Agulhas Conspiratórias)* (2023) e *A.E. (Nunca Mais Brasil)* (2023), de Rivane Neuenschwander, se atêm à representação simbólica ou menção às vítimas, crimes e transgressões, o que, apesar de nesses trabalhos estar também posto sob uma ótica co-memorativa que assume compromisso com o dever de

rememorar em uma urgência de justiça e repúdio, ainda possui seu cerne na representação do passado, mais do que em sua persistência.

Por fim, em *R.R. (90 milhões em ação)* (2023), *L.G. e J.N. Retrato Calado (Agente Guarany)* (2023), *M.C. (Os Nanicos)*, (2023), *M.L. (Mãos Amigas, Punhos Fortes)* e *V.G.T (Ame ou Deixe-o)* (2023), todas de Rivane Neuenschwander, e *Escolhe a bandeira e renúncia* (2018), de Helô Sanvoy, um recorte mais específico é empreendido, dessa vez com imo na dimensão de cumplicidade, principalmente de setores civis, isto é, além dos próprios militares, instituições e a própria população, que em financiamento, apoio, negligência ou mesmo alienação contribuíram para o endosso das práticas repressivas do regime militar, também através do nacionalismo, o que conseqüentemente concebe uma cobrança de senso de justiça e reparação no presente.

7. REFERÊNCIAS

ANSARA, Soraia. **Memória política da ditadura militar e repressão no Brasil: uma abordagem psicopolítica**. 2005. 406 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

BIBLIOTECA PÚBLICA DE MINAS GERAIS. **O método Paulo Freire**. Disponível em: <https://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/o-metodo-paulo-freire/>. Acesso em: 13 ago. 2025.

BLEJMAR, Jordana; FORTUNY, Natália; GARCÍA, Luis Ignacio (eds.). **Instantâneas de la Memoria: fotografia y dictadura en Argentina y América Latina**. Buenos Aires: Libreria, 2013.

BOAL, Augusto. **Especiais – Show Opinião**. Disponível em: <https://augustoboal.com.br/especiais/show-opinioao/>. Acesso em: 13 ago. 2025.

BRASIL. Presidência da República. Secretaria de Direitos Humanos. **Camponeses mortos e desaparecidos – excluídos da justiça de transição**. Coordenador Gilney Amorim Viana. Brasília: Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República, 2013.

CASA DO POVO. **Almofadas pedagógicas**. Casa do Povo, 2024. Disponível em: <https://casadopovo.org.br/almofadas-pedagogicas/>. Acesso em: 4 maio 2025.

CASTRO, Maurício Barros de. **Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023. 168 p. ISBN 978-65-5691-112-0.

CAVALINHO, Manoela. **Meu trabalho mais conhecido sem dúvida são os Epigramas (@epigramas_), pequenas pichações que iniciei em 2019 e que me levaram pra rua durante a pandemia**. Porto Alegre, nov. 2024. Instagram: @manoelacavaoinho. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DDBFCekubdD/>. Acesso em: 13 ago. 2025.

DANZIGER, Leila. Pesquisa Escolar ou História do Brasil para Crianças. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, [S. l.], v. 26, n. 45, 2021. DOI: 10.22456/2179-8001.116124. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/116124>. Acesso em: 5 maio 2025.

FERREIRA, José Bento. Um rosto utópico. **Select**, 2022. Disponível em: <https://select.art.br/um-rosto-utopico/>. Acesso em: 4 maio 2025.

FERREIRA, Livia Maria Gonçalves; SANTOS, Ana Carolina Lima. **A ditadura apropriada: novos mapeamentos**. Iniciação Científica – Universidade Federal de Ouro Preto; Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Mariana, 2021.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 123-132.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. Memória, história, testemunho. In: **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

HUYSSSEN, Andreas. Medios y memoria. In: FELD, Claudia; MOR, Jessica Stites (org.). **El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente**. Buenos Aires: Paidós, 2009.

INSTITUTO VLADIMIR HERZOG. **Projeto “Resistir é preciso”**. Disponível em: <https://vladimirherzog.org/acoes-ivh/projeto-resistir-e-preciso/>. Acesso em: 13 ago. 2025.

JELIN, Elizabeth. Memoria y democracia: una relación incierta. **Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales**, Ciudad de México, v. 59, n. 221, p. 225–241, maio-ago. 2014. Disponível em: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-19182014000200010&script=sci_arttext. Acesso em: 13 ago. 2025

LAGE, Leandro Rodrigues. Jornalismo e o dever de memória. 9º Encontro Nacional de História da Mídia, 2013, Ouro Preto. **Anais do 9º Encontro Nacional de História da Mídia**. Porto Alegre: ALCAR – Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia, 2013. v. 1, p. 1-13

LISSOVSKY, Maurício; AGUIAR, Ana Ligia. Monumentos à deriva: imagens e memória da ditadura no cinquentenário do golpe militar de 1964. In: ARAUJO, Denize Correa. MORETIN; Eduardo Victorio; REIA-BAPTISTA, Vitor (orgs.). **Ditaduras revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais**. Faro: CIAC/Universidade do Algarve, 2016.

MEIRELES, Cildo. O Sermão da Montanha: Fiat Lux (1973–1979). In: Comitê Brasileiro de História da Arte. **Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios**, evento online, 23–27 nov. 2021. Uberlândia: CBHA, 2022. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2021/anais/pdf/056.3.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2025.

MEMORIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO. **José Guimarães**. 2022. Disponível em: <https://memorialdaresistenciasp.org.br/pessoas/jose-guimaraes/>. Acesso em: 4 maio 2025.

MEMORIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO. **Lyda Monteiro da Silva**. 2022. Disponível em: <https://memorialdaresistenciasp.org.br/pessoas/lyda-monteiro-da-silva/>. Acesso em: 13 ago. 2025.

MEMÓRIAS DA DITADURA. **Gregório Bezerra # Biografias de Resistência**. São Paulo, [2020?]. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/personagens/gregorio-bezerra/>. Acesso em: 13 ago. 2025.

MESQUITA, Tiago. Passado hoje. **Fortes D’Aloia & Gabriel**, 2023. Disponível em: <https://fdag.com.br/app/uploads/2023/10/2023-rivane-texto-critico-tm-pt.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2025.

MEZAROBBA, Glenda. Entre reparações, meias verdades e impunidade: o difícil rompimento com o legado da ditadura no Brasil. **Sur – Revista Internacional de Direitos Humanos**, São Paulo, v. 7, n. 13, p. 7–24, 1 dez. 2010. Disponível em: <https://sur.conectas.org/entre-reparacoes-meias-verdades-e-impunidade/>. Acesso em: 13 ago. 2025.

MUSEU DAS MEMÓRIAS (IN)POSSÍVEIS. **Dos esqueletos no guarda-roupa aos epigramas:** uma jornada pelas memórias ocultas de Manoela Cavalinho. Porto Alegre, [2025]. Disponível em: <https://museu.apoa.org.br/site/exposicao-dos-esqueletos-no-guarda-roupa-aos-epigramas/>. Acesso em 13 ago. 2025

NASCIMENTO, Lucas. “Entre bola e bala”: ditadura militar e a conquista da copa de 1970. **Das Amazônias**, [S. l.], v. 5, n. 02, p. 11–21, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/amazonicas/article/view/6174>. Acesso em: 4 maio 2025.

NEUENSCHWANDER, Rivane. **@folhailustrada Artes Plásticas**. São Paulo, nov. 2023. Instagram: @rivaneneuenschwander. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C0MgfamugF_/. Acesso em: 13 ago. 2025.

NEUENSCHWANDER, Rivane. **Em “M.L. (Mãos amigas, punhos fortes)” (2023)...** São Paulo, dez. 2023. Instagram: @rivaneneuenschwander. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C0mSh2qOqQI/?img_index=1. Acesso em: 13 ago. 2025.

NEUENSCHWANDER, Rivane. **Excerpt from the text: *The Past Today***. São Paulo, nov. 2023. Instagram: @rivaneneuenschwander. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CzGmnzjO4zR/?img_index=1. Acesso em: 13 ago. 2025.

NEUENSCHWANDER, Rivane. **Fortes D'Aloia & Gabriel – Galpão**. São Paulo, nov. 2023. Instagram: @rivaneneuenschwander. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CzhGqx-OJFV/?img_index=1. Acesso em: 13 ago. 2025.

NEUENSCHWANDER, Rivane. **M.C. (Os nanicos), 2023**. São Paulo, nov. 2023. Instagram: @rivaneneuenschwander. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CzyZ08quSE-/?img_index=1/. Acesso em: 13 ago. 2025.

NEUENSCHWANDER, Rivane. **O Canal 100 era um telejornal brasileiro...** São Paulo, dez. 2023. Instagram: @rivaneneuenschwander. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C1DQK4UOo-D/?img_index=1. Acesso em: 13 ago. 2025.

NEUENSCHWANDER, Rivane. **Trecho do texto de @tsmesquita78 para a mostra “O Fardo, a farda, a fresta”**. São Paulo, nov. 2023. Instagram: @rivaneneuenschwander. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CzREujwOv1f/?img_index=1. Acesso em: 13 ago. 2025.

PROJETO HO. **Obras: Parangolés**. Disponível em: <https://projetoho.com.br/pt/obras/parangoles/>. Acesso em: 13 ago. 2025.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

RIO MEMÓRIAS. **O Sermão da Montanha de Cildo Meireles**. Disponível em: <https://riomemorias.com.br/memoria/o-sermao-da-montanha-de-cildo-meireles/>. Acesso em: 13 ago. 2025.

SANTOS, Ana Carolina Lima. Figuras da memória ditatorial: borrões e apagamentos para (des)lembrar o passado. **ArtCultura**, [S. l.], v. 25, n. 47, p. 264–278, 2023. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/73179>. Acesso em: 1 maio 2025.

SANTOS, Ana Carolina; MOREIRA, Sarah Elisa Carvalho. A brasilidade como figura da memória da ditadura civil-militar em obras de arte contemporâneas. **Revista Historiar**, [S. l.], v. 16, n. 31, p. 49–66, 2024. Disponível em: <http://historiar.uvanet.br/index.php/1/article/view/510>. Acesso em: 21 abr. 2025.

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural. **Educação & Sociedade**, [S. l.], v. 21, n. 71, p. 166–193, jul. 2000.

SOUSA, Alice Costa. Cedo ou tarde, a arte não anistia. **Lindonéia**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 33–47.

TRAPLEV. **Almofadas Pedagógicas**. 2024. Disponível em: <https://traplev.hotglue.me/?almofadaspedagogicas/>. Acesso em: 21 abr. 2025.

TRICONTINENTAL – Instituto de Pesquisa Social. **O avanço do neofascismo e os desafios da esquerda na América Latina**. ago. 2024. Disponível em: <https://thetricontinental.org/pt-pt/dossie-neofascismo-americalatina/#toc-section-8>. Acesso em: 11 fev. 2025.